

LA VIRGEN DE MONTSERRAT ENTRE CRISTIANOS Y MUSULMANES: EL CASO DE *EL ESCLAVO DE SU ESCLAVO* DE MARIANA DE CARVAJAL

Catherine Infante*

Dado el frecuente contacto entre cristianos y musulmanes en el Mediterráneo del Siglo de Oro, no fue ninguna sorpresa que para muchos individuos que habitaban ese mismo espacio, la Virgen María, o Maryam y madre del profeta ‘Isa en el Corán, formara parte de las creencias religiosas de estas dos culturas. Después de todo, el Corán le dedica una *sūra* entera (19), además de varias *āyāt*, o versos, que la proclaman como elegida “entre todas las mujeres del universo” (3:42)¹. Incluso el humanista Bernardo Pérez de Chinchón en su obra titulada *Antialcorano* (1532) no pasó por alto el papel de María como vínculo común entre cristianos y musulmanes. Este texto, que consiste en veintiséis sermones destinados al desempeño de la conversión y evangelización de los moriscos, tal y como indica su título, es una clara apología en contra del Corán y el islam, aunque a pesar de su tendenciosa connotación difamatoria, el autor en el penúltimo sermón de la obra que está dedicado a la figura de María se para a destacar un punto de encuentro que comparten estas dos religiones: “Y fue tan buena la Virgen María, que aunque yo no diga della sino lo que dize vuestro alcorán, es harto para que creays quán sanctíssima fue”².

Este papel de la Virgen María como punto de contacto entre cristianos y musulmanes en el mundo mediterráneo de los siglos XVI y XVII ha sido ya exa-

* Amherst College (USA).

1. *El Corán*, Edición de Julio Cortés, Barcelona, Editorial Herder, 1986, p. 128.
2. B. PÉREZ DE CHINCÓN, *Antialcorano. Diálogos cristianos (Conversión y evangelización e moriscos)*, Estudio preliminar, transcripción y notas de Francisco Pons Fuster, Alicante, Universidad de Alicante, 2000, p. 357. Para una detallada bibliografía sobre este autor y sus obras, véase F. PONS FUSTER, «Bernardo Pérez de Chinchón», en D. Thomas y J. Chesworth (eds.), *Christian-Muslim Relations. A Bibliographical History*, Vol. 6, Leiden, Brill, 2014, pp. 199-124.

minado por varios críticos y desde diversas perspectivas³. Sin embargo, a pesar de que la figura de María o Maryam es aceptada y valorada por los miembros de ambas culturas religiosas, la trascendencia y política que subyace alrededor de las imágenes sagradas que la representan contrasta de una manera sustancial. Si bien la iconografía católica impregnó casi todos los aspectos de la vida cotidiana en la España del Siglo de Oro, los musulmanes de la Península y la mayoría de los del mundo mediterráneo se han caracterizado a menudo como anicónicos y, por lo tanto, con una tendencia generalizada a rechazar las imágenes figurativas, entre ellas las de la Virgen María⁴. Así, en este ambiente mediterráneo, con un culto compartido de la Virgen y en el que cristianos y musulmanes se encontraron con frecuencia, ¿cómo se reconciliaron sus diferencias respecto a las imágenes de esta figura femenina? ¿Y cómo describieron los escritores estos encuentros en sus textos que se centraron en las imágenes religiosas de la Virgen? En este ensayo, voy a examinar cómo se ha tratado esta cuestión y la complejidad que conllevan las representaciones visuales de la Virgen entre ambas culturas en la literatura áurea, tomando como base la novela corta de Mariana de Carvajal *El esclavo de su esclavo* (1663)⁵.

Esta obra se encuadra dentro de su colección de novelas cortas titulada “Las Navidades de Madrid y noches entretenidas, en ocho novelas”, todas ellas narradas durante las reuniones navideñas celebradas en la casa de la viuda doña Lucrecia de Haro en Madrid. *El esclavo de su esclavo*, la cuarta narración de la colección, relata la aventura del cautiverio de una mujer catalana y un anciano que tras caer en manos de unos corsarios son llevados a Argel como cautivos. La novela se caracteriza por presentar una visión favorable e idealizada del “otro”, notándose una clara tendencia a reflejar partes de la trama de *El Abencerraje*, tal y como ya han señalado Lourdes Noemí Jiménez y María So-

3. La bibliografía que trata el papel de la Virgen María entre cristianos y musulmanes es muy extensa. Aquí he tenido en cuenta los siguientes estudios: M. EPALZA, «Jesús y su madre María», en *Jesús entre judíos, cristianos, y musulmanes hispánicos (siglos VI-XVII)*, Granada, Universidad de Granada, 1999, pp. 161-184; J.M. ABD-EL-JALIL, «El islam ante la Virgen María», *Arbor*, XIX, 1951, pp. 1-27; A. SHLEIFER, *Mary the Blessed Virgin of Islam*, Louisville, Fons Vitae, 1997; J. PELIKAN, «The Heroine of the Qur’ān and the Black Madonna», en *Mary Through the Centuries. Her Place in the History of Culture*, New Haven, Yale University Press, 1996, pp. 67-79; A.G. REMENSNDYER, *La Conquistadora: The Virgin Mary at War and Peace in the Old and New Worlds*, Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 175-205.
4. Para una información más detallada sobre la relación de los musulmanes con imágenes de la Virgen María en la España medieval y del Siglo de Oro, véanse: F. PEREDA, *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*, Madrid, Marcial Pons, 2007, pp. 339-373; B. FRANCO LLOPIS, «Aproximación al carácter polisémico e intercultural de las representaciones marianas en el imaginario valenciano del siglo XVI», en S. Canalda y S. Fontcuberta (eds.), *Imatge, devoció i identitat a l’època moderna*, Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona, 2014, pp. 101-115.
5. M. DE CARVAJAL, *Navidades de Madrid y noches entretenidas, en ocho novelas*, Edición, prólogo y notas de Catherine Soriano, Madrid, Comunidad de Madrid, 1993.

ledad Carrasco Urgoiti⁶. Teniendo esto en cuenta, me centraré principalmente en la parte que interesa para el propósito de este ensayo, la parte final de la novela corta en la que se relata el eventual rescate y la vuelta de los protagonistas cautivos a Cataluña. Allí, personajes tanto cristianos como musulmanes hacen un peregrinaje al santuario de la Virgen de Montserrat donde Audalia, el corsario musulmán, y su mujer Jarifa confirman su intención de ser cristianos y se bautizan ante la presencia de la imagen de la Virgen. Es más, Audalia incluso pide que se lleve a cabo una pintura retratando su conversión y la de su esposa Jarifa con la Virgen de Montserrat entre ellos, dejando así un testimonio del acontecimiento y, como veremos, también como una forma de moldear su nueva identidad de cristianos nuevos.

En las últimas décadas la obra de Mariana de Carvajal ha empezado a despertar un mayor interés para la crítica, aunque en numerosas ocasiones la inevitable comparación con los textos de la también autora y coetánea María de Zayas ha sido el denominador común en cuanto a su análisis⁷. El acercamiento que frecuentemente se ha venido empleando hacia la obra carvajaliana es el de un enfoque encaminado al estudio de la mujer⁸ y a su inquietud en materia económica⁹, aunque otra de las vías de estudio que también se han tomado en los últimos años es el análisis de su obra desde el prisma de la cultura visual¹⁰. Tras una lectura de sus novelas cortas, la predilección de la autora por resaltar diferentes ele-

6. L.N. JIMÉNEZ, *La novela corta española en el siglo XVII: María de Zayas y Sotomayor y Mariana de Carvajal y Saavedra*, Tesis doctoral inédita, University of Massachusetts Amherst, 1990, p. 157. M.S. CARRASCO URGOITI, «Una huella de *El Abencerraje* en *Las navidades de Madrid* de Mariana de Carvajal ("El esclavo de su esclavo")», *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, I, 1995, pp. 221-228.
7. Véase el análisis de S. VELASCO, «Reconsidering Romance in Mariana de Carvajal's *La Venus de Ferrara*», en G.E. Campbell y J.A. Whitenack (eds.), *Zayas and Her Sisters, 2. Essays on Novels by 17th-Century Spanish Women*, Binghamton, Global Publications, 2001, pp. 189-192.
8. Hay muchos estudios al respecto, así que cito aquí sólo los que he tenido en cuenta para este estudio: N. CUSHING-DANIELS, «Beyond Entertainment: The Story Behind the Walls of Mariana de Carvajal's *Navidades de Madrid y noches entretenidas*», *Monographic Review*, XIII, 1997, pp. 64-73; L. IMPERIALE, «Woman of the World and World of the Woman in the Narrative of Mariana de Carvajal», en J.F. Cammarata (ed.), *Women in the Discourse of Early Modern Spain*, Gainesville, University Press of Florida, 2003, pp. 213-232; R. NAVARRO DURÁN, «El marco de las novelas de Mariana de Carvajal», *Salina: Revista de lletres*, II, 1997, 39-46; N. ROMERO-DÍAZ, «Silence and Memory in Mariana de Carvajal's *El esclavo de su esclavo*», en G.E. Campbell y J.A. Whitenack (eds.), *Zayas and Her Sisters, 2. Essays on Novels by 17th-Century Spanish Women*, Binghamton, Global Publications, 2001, pp. 203-217; S. VELASCO, *op. cit.*, pp. 189-201.
9. Sobre todo, véanse: P. ALCALDE FERNÁNDEZ-LOZA, «Mariana de Carvajal y la representación de la ostentación», *Crítica hispánica*, XXXII, 2010, pp. 7-21; R.A. RICE, «El materialismo en *Navidades de Madrid y noches entretenidas* (1663) de Mariana de Carvajal y Saavedra: clase social y otras obsesiones», en A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera (eds.), *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), Santiago de Compostela, 7-11 de Julio de 2008*, Vol. II, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2008, pp. 435-444; N. ROMERO-DÍAZ, *Nueva nobleza, nueva novela: reescribiendo la cultura urbana del barroco*, Newark, Juan de la Cuesta, 2002, pp. 162-177.
10. Véanse N.S. CIRNIGLIARO, «Megalografía y rhopografía: Lecciones de cultura visual en *María de Zayas y Mariana de Carvajal*», *Letras femeninas*, XXXVIII, 2012, pp. 45-68; L.N. JIMÉNEZ,

mentos sensoriales se hace más que evidente, sobre todo en lo referente al plano visual, tal y como apunta O'Brien¹¹. En el caso concreto de *El esclavo de su esclavo* se incluyen algunas referencias pictóricas, entre las que ocupa un lugar destacado la écfrasis final que retrata a Audalia y Jarifa al lado de una imagen de la Virgen de Montserrat. De esta manera, este artículo contribuye a estos estudios visuales como modo de aproximación a la obra de Carvajal, indagando en los pormenores y el significado que puede arrojar la representación de unos personajes recién convertidos que piden retratarse junto a la Virgen.

El esclavo de su esclavo no es ninguna excepción a la más que extendida costumbre de incorporar a los relatos la característica narración de aventuras y cautiverio que comúnmente se incluían entre la temática de una colección de novelas cortas del siglo XVII. En este sentido, la obra comparte algunas similitudes con otras novelas cortas del estilo de *La esclava de su amante* de María de Zayas, *El amante liberal* de Miguel de Cervantes y *La desdicha por la honra* de Lope de Vega, entre otras muchas¹². Todos estos textos, según ha propuesto Steven Hutchinson, no solo tratan un tema común, sino que forman parte de un mismo género que él mismo denomina como "literatura fronteriza mediterránea"¹³. De acuerdo con esta idea, *El esclavo de su esclavo* de Carvajal, al igual que estas otras novelas cortas del mismo género, compartiría un mismo cronotopo "en el que la fantasía novelística encuentra una plétora de opciones argumentales"¹⁴. Con la excepción de Cervantes, que sí conoció bien y de primera mano los entresijos del mundo mediterráneo, la representación del entorno musulmán por parte de muchos de estos autores no era recreada de forma eficaz y se limitaba a los nombres propios de los personajes, los cargos que ocupaban y los títulos ostentados, tal y como ocurre en *El esclavo de su esclavo*. De hecho, en su obra se describe a los personajes africanos que aparecen en el relato de una forma que no concuerda con la época y el lugar en el que supuestamente se desarrollaron los hechos, ya que sus maneras y formas de pensar se asemejarían más a personajes cortesanos de la España del Siglo de Oro¹⁵.

«Imágenes costumbristas: Historia y écfrasis en *Amar sin saber a quién*», en G.E. Campbell y J.A. Whitenack (eds.), *Zayas and Her Sisters, 2. Essays on Novels by 17th-Century Spanish Women*, Binghamton, Global Publications, 2001, pp. 219-233; P. MANNING, «Pintar con letras: la estética de la naturaleza muerta y el retrato en Navidades de Madrid», *Letras Femeninas*, XL, 2014, pp. 55-72; E. O'BRIEN, «Verbalizing the Visual: María de Zayas, Mariana de Carvajal, and the Frame-Narrative Device», *Journal for Early Modern Cultural Studies*, XII, 2012, pp. 117-142.

11. E. O'BRIEN, *op. cit.*, p. 119.

12. M. DE ZAYAS, «La esclava de su amante», en A. Yllera (ed.), *Desengaños amorosos*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 127-169; M. DE CERVANTES SAAVEDRA, «El amante liberal», en H. Sieber (ed.), *Novelas ejemplares*, Vol. 1, Madrid, Cátedra, 1980, pp. 137-188; L. DE VEGA, «La desdicha por la honra», en J. Barella (ed.), *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Ediciones Júcar, 1988, pp. 101-142.

13. S. HUTCHINSON, «Literatura fronteriza mediterránea: rasgos de un género literario», en C. Carta, S. Finci y D. Mancheva (eds.), *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia. Homenaje a Carlos Alcar*, Vol. 2, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, pp. 1431-1450.

14. *Ibidem*, p. 1439.

15. M.S. CARRASCO URGOITI, *op. cit.*, p. 223.

Esta atracción por representar al “otro” dentro de un contexto del mundo mediterráneo, incluso después de la expulsión de los moriscos, es precisamente lo que critica el pícaro Alonso en *Alonso, mozo de muchos amos*, también conocido como *El donado hablador*, de Jerónimo Alcalá Yáñez y Ribera, aunque en este caso haciendo alusión a representaciones pictóricas. Durante su servicio como aprendiz de pintor, Alonso se posiciona claramente en contra de la representación artística de personajes del mundo islámico, reprochándole a su amo que emplee su tiempo y oficio en pintar este tipo de retratos. Aunque su mayor reproche no es al autor de las obras, sino sobre todo al público que se interesa en adquirir y poseer representaciones del musulmán, es decir del “otro”. Esta afirmación se hace evidente cuando exclama:

“Pero yo, señor, no me maravillo de que se pinten cuadros de la historia de Jarrifa, de la Otomana, de Celín y de Gazul, porque, en efecto la codicia puede esto y mucho más; pero que haya quien los compre, y haya tan malos gustos que los tengan en sus cuadras y aposentos, de eso me espanto. Desterró la majestad del santo rey Felipe Tercero la mala semilla destos agarenos y mi pintor no acababa de olvidar sus retratos: cosa de gran importancia, tiempo, colores y lienzo mal gastado”¹⁶.

El aprendiz de pintor nos da a entender al final de su alegato que el edicto de expulsión dictado por Felipe III debería de hacerse extensible no solo a los moriscos de carne y hueso, sino también a sus representaciones artísticas, por lo que sus figuras también deberían de ser desterradas de los lienzos. Las pinturas a las que se refiere nuestro aprendiz recuerdan a la serie de retratos de personajes turcos que se encuentran en el Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia y en ellas se puede observar el interés popular de la época por el mundo oriental (fig. 1)¹⁷. Curiosamente, estas pinturas que han sido estudiadas en detalle por Fernando Benito Doménech, Cristina Igual Castelló e Inmaculada Rodríguez Moya¹⁸, pertenecieron con mucha probabilidad al Patriarca Arzobispado Juan de Ribera, el mismo hombre que acabó apoyando la expulsión de los moriscos de la Península. Este hecho podría parecer una contradicción en cuanto a los criterios políticos y gustos artísticos de su propieta-

16. J. ALCALÁ YÁÑEZ Y RIBERA, *Alonso, mozo de muchos amos (primera y segunda parte)*, Edición de Miguel Donoso Rodríguez, Pamplona-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2005, pp. 645-646.

17. El retrato titulado *Mercader de Arabia* es uno de los diez que se encuentran hoy día en el Real Colegio Seminario de Corpus Christi en Valencia. Según un inventario de 1891, parece que en el pasado había doce cuadros de este mismo estilo, por lo cual la crítica especula que se han perdido por lo menos dos. F. BENITO DOMÉNECH, «Una enigmática serie de pinturas de turcos en Valencia», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LVII, 1981, pp. 286-287; C. IGUAL CASTELLÓ e I. RODRÍGUEZ MOYA, «Sultanes, guerreros y mercaderes: tipos orientales en el Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia», en E. Alamarcha, P. Martínez-Burgos y E. Sainz (eds.), *El Greco en su IV Centenario: patrimonio Hispánico y diálogo intercultural*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, p. 491.

18. F. BENITO DOMÉNECH, *op. cit.*, pp. 285-294. C. IGUAL CASTELLÓ e I. RODRÍGUEZ MOYA, *op. cit.*, pp. 487-505.

rio, pero en la sociedad cristiana de la época existía un interés hacia “el otro” que a veces se sobreponía a las opiniones establecidas, desligando así la connotación político-religiosa que una obra de arte de este tipo pudiera suscitar. Es por eso que a pesar de que estos retratos, ya sean pictóricos o literarios, no siempre se asemejaban a la realidad de la época que se representaba, consiguieron tener una amplia aceptación, ya que su temática y la forma en que se trataba saciaban el interés popular de contemplar los encuentros entre cristianos y musulmanes. Por este motivo, podría entenderse el contexto en el que se desarrollaban estos esbozos del ámbito musulmán en los que se incluían todos estos anacronismos que desvirtuaban la realidad del musulmán africano y su entorno, tal y como ocurre en *El esclavo de su esclavo* de Carvajal.



Figura 1. Anónimo, *Mercader de Arabia*, finales del siglo XVI-principios del siglo XVII, Valencia, Real Colegio Seminario de Corpus Christi.

Teniendo en mente todos estos detalles y el contexto de la obra que nos ocupa, el tema de la conversión religiosa y el papel de la Virgen se antojan más que oportunos para abordar las cuestiones que nos surgen en este estudio. Estos mismos temas que se presentan a lo largo de la novela de Carvajal son tratados de una forma bien diferenciada dependiendo del origen del personaje en cuestión, ya que la autora jienense yuxtapone claramente la posible conversión de personajes cristianos con la de los personajes musulmanes. A diferencia de la joven Matilde, que estaba convencida de morir antes de convertirse a la ley islámica, la voluntad de Audalia y Jarifa de convertirse y traicionar sus principios religiosos para ser acogidos por la fe católica se hace evidente desde que hacen acto de presencia. De acuerdo con Romero-Díaz, este deseo interior que mantienen los protagonistas musulmanes sin que nadie les fuerce a ello podría considerarse como un guiño a la tolerancia, aunque finalmente acaba siguiendo el patrón habitual de una conversión¹⁹. Es a través del narrador al mencionar la inclinación de Audalia hacia los cristianos por el que empezamos a saber de sus intenciones, corroborando esta idea cuando declara que “Tenían intento de recibir la Fe católica”²⁰. Incluso en algún momento del relato, la situación de Jarifa en cuanto a su dilema religioso se asemejaría a la vivida por los moriscos en la Península, por lo que podría ser vista como una especie de morisca a la inversa, ya que según la caracterización que ofrece el narrador de ella, guarda la fe cristiana de forma clandestina mientras todavía se encuentra en Argel: “Tenía Matilde satisfacción de que Jarifa guardaba en secreto la ley cristiana, y dando crédito a lo que le dijo, no supo palabras con que agradecerle el cuidado, prometiendo hacer lo que le pedía”²¹. Esta confidencia que nos hace el narrador sobre Jarifa se produce a través de los pensamientos de Matilde, la cual, como ya señalé anteriormente, es un personaje que aunque vista galas de musulmana mantiene un vehemente propósito de no renunciar a su fe y no contempla en ningún momento la opción de la conversión. A pesar de que la conversión de Matilde pudiera parecer sobre el papel mucho más factible que la de Jarifa, la autora no la contempla en ningún momento de la obra, otorgándole la posibilidad además de defender sus creencias sin ningún recelo. Tal y como se desarrolla la obra de Carvajal queda claro que la conversión se concibe en una sola dirección, es decir del islam al cristianismo, con lo que la autora estaría obviando un fragmento crucial de la realidad de la época y la de los muchos renegados que por diversos motivos dejaron atrás el cristianismo²².

19. N. ROMERO-DÍAZ, «Silence and Memory...», *op. cit.*, p. 213.

20. M. DE CARVAJAL, *op. cit.*, p. 96.

21. *Ibidem*, p. 98.

22. En relación a los renegados reales y el auge en las conversiones al islam en el Mediterráneo de la temprana edad moderna, véanse B. BENNASSAR y L. BENNASSAR, *Los cristianos de Alá. La fascinante aventura de los renegados*, Traducción de José Luis Gil Aristu, Madrid, Nerea, 1989; I.M.R. MENDES DRUMOND BRAGA, *Entre a cristandade e o islão (séculos XV-XVII). Cativos e renegados nas franjas de duas sociedades em confronto*, Ceuta, Instituto de Estudios Ceutíes, 1998; S. HUTCHINSON,

Esta concepción unidireccional de la conversión estaría sin duda distorsionando el contexto de las relaciones entre ambas religiones, pero por otro lado nos da la oportunidad de vislumbrar la noción y prejuicios con los que se trataban estos temas por algunos autores de la época.

Una vez que la acción se traslada a la Península y los personajes tanto cristianos como musulmanes llegan a Cataluña, la figura de la Virgen ocupa un papel esencial, ya que es frente a la Virgen de Montserrat cuando Audalia y Jarifa confirman su intención de cimentar su conversión con el bautismo, pasando además Jarifa a llamarse María de Montserrat en honor a la Virgen, dejando así patente su poder y papel en la conversión.

Esta trascendencia de la figura mariana emerge en un momento en el que los personajes femeninos de Blanca y Jarifa adoptan el protagonismo de la acción, siendo la propia Blanca quien, asumiendo el papel de anfitriona, propone acudir al santuario de Montserrat para dar gracias por el dichoso desenlace. Es en este ambiente femenino que crea la autora cuando la acción se encamina hacia la figura de la Virgen, la cual ejerce un matriarcado sobre estos personajes que se acaba haciendo extensible también al resto de personajes cristianos. Este sometimiento a la autoridad virginal se produce como muestra de agradecimiento por su intercesión, por lo que la figura de la Virgen pasaría a ocupar un papel salvador con el que acabaría vertebrando los designios de todos los personajes y, por lo tanto, la conversión de Audalia y Jarifa gozaría de todo su beneplácito al quedar bajo su amparo.

La conversión al cristianismo de Audalia y Jarifa y el poder que diversos escritores atribuyen a la imagen de la Virgen de Montserrat no es un caso aislado en las narraciones de la época. Algunos de estos relatos están incluidos en el *Libro de la historia y milagros, hechos a invocación de Nuestra Señora de Montserrat* de Pedro de Burgos, y en ellos varias conversiones declaradas milagrosas se relacionan con personajes musulmanes²³. Como milagrosa podría considerarse la historia del caballero valenciano Mossen Soler y su esclavo musulmán,

«Renegades As Crossover Figures: Forgers of the Early Modern Mediterranean», *Journal of Levantine Studies*, II, 2012, pp. 41-69; A. GONZALEZ-RAYMOND, *La croix et le croissant: les inquisiteurs des îles face à l'Islam, 1550-1700*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1992; L. ROSTAGNO, *Mi faccio turco. Esperienze ed immagini dell'islam nell'Italia moderna*, Roma, Istituto per l'Oriente C. A. Nallino, 1983; L. SCARAFFIA, *Rinnegati. Per una storia della identità occidentale*, Roma, Laterza, 1993.

23. P. DE BURGOS, *Libro de la historia y milagros, hechos a invocación de Nuestra Señora de Montserrat*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1605. Para este ensayo he consultado la edición ampliada publicada en 1605, aunque hay varias ediciones publicadas hasta esa fecha y posteriores a la primera publicada en 1536. Para un breve resumen de las diversas ediciones de la obra sobre los milagros de la Virgen de Montserrat, véase F.X. ALTÉS I AGUILLO, «La santa imatge de Montserrat i la seva "morenor" a través de la documentació i de la història», en *La imatge de la Mare de Déu de Montserrat*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003, pp. 124-125. Véase también E.A. FOSTER, «The Black Madonna of Montserrat: An Exception to Concepts of Dark Skin in Medieval and Early Modern Iberia?», en P.A. Patton (ed.), *Envisioning Others: Race, Color, and the Visual in Iberia and Latin America*, Leiden, Brill, 2015, pp. 20-21, nota 5.

cuando en 1513 decidió visitar a la Virgen de Montserrat en acto de peregrinación. Cuenta el relato que este caballero valenciano no estaba dispuesto a renunciar a su esclavo ni a aceptar ningún tipo de rescate por él, ya que esperaba con gran anhelo que en algún momento de su vida se convirtiera al cristianismo, a pesar de que su rescate proporcionaría al caballero una suculenta suma de dinero y que hasta la fecha todos los intentos habían sido en vano. Según cuenta la historia, al finalizar Mossen Soler junto a su esclavo la peregrinación al santuario de la Virgen de Montserrat y tan pronto como este personaje musulmán contempló la imagen sagrada, se dice que se convirtió al cristianismo *in situ*, por lo que fue bautizado y cambió su nombre al de Luys de Montserrate en honor a la Virgen²⁴. Otra de estas milagrosas conversiones del islam al cristianismo y que es digna de mención se encuentra en la misma colección de Pedro de Burgos, pero esta vez tiene lugar al otro lado del Mediterráneo. Los hechos narrados se desarrollan en 1517 y cuentan cómo uno de los hermanos Barbarroja capturó a fray Miguel Arpino, vendiéndolo posteriormente a un musulmán en Túnez. Una vez en el cautiverio y mientras estaba siendo torturado y colgado por los pies, Miguel invocó a la Virgen de Montserrat, implorando su ayuda. Cuando un musulmán que era testigo del martirio vio que tras la invocación del fraile la Virgen vino a su rescate, decidió convertirse y fue bautizado de forma clandestina²⁵. Estos casos nos pueden dar una idea del poder conversor y redentor que se le atribuía a esta advocación mariana y cómo diferentes escritores de la época no obviaron esta circunstancia. Estos testimonios que sirvieron para difundir el milagro de la conversión a través de la imagen ayudaron también a dejar entrever un vínculo entre la figura mariana y la del musulmán que se avenía a la fe cristiana.

A pesar de que Mariana de Carvajal repite el más que difundido tropo de la conversión de personajes musulmanes y el importante vínculo con la imagen de la Virgen, en este caso con la de Montserrat, lo realmente revelador y que sin duda marca el final de la obra de Carvajal es la pintura de la Virgen con la que se atestigua todo lo sucedido. El propio Audalia es el que pide que se eje-

24. P. DE BURGOS, *op. cit.*, pp. 113v-114r, milagro 123. Martín de Roa aprovecha este mismo milagro mariano en su *Antigüedad, fruto i veneración de las sagradas imágenes y reliquias* (1623), en un intento de defender el poder y la importancia de las imágenes religiosas en la época barroca. M. DE ROA, *Antigüedad, veneración i fruto de las sagradas imágenes, i reliquias*, Sevilla, Gabriel Ramos Vejarano, 1623, pp. 50v-51r.

25. P. DE BURGOS, *op. cit.*, pp. 127v-129r, milagro 144. Para otros casos de conversiones milagrosas de musulmanes al cristianismo a través de la Virgen de Montserrat en la obra de Pedro de Burgos, véanse los milagros 16 y 234, *Ibidem*, p. 60r; pp. 188r-189v. Por otra parte, la intervención de la Virgen de Montserrat no siempre resulta en una conversión milagrosa. Véase por ejemplo: *Verdadera relación sobre un martirio que dieron los turcos, enemigos de nuestra santa fe católica, en Constantinopla, a un devoto fraile de la Orden de San Francisco, llamado Fray Gonzalo Lobo. Con un milagro que Nuestra Señora de Montserrat hizo con un clérigo de misa, natural de Cazalla, que es en el Andalucía. El cual yendo a Orán a rescatar a un hermano suyo que estaba cautivo en Bujía, fue cautivo y vendido a un renegado llamado Alicaisi* [1577], en A. Huarte (ed.), *Relaciones de los reinados de Carlos V y Felipe II*, Vol. 2, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1950, pp. 267-281.

cute esta representación pictórica, en la que aparecen él y Jarifa caracterizados con ropa de cristianos a ambos lados de la Virgen para dejar “perpetua memoria de su lealtad”²⁶, solicitando además que se ponga en “parte pública donde fuera vista de todos”²⁷. Los sucesos son recogidos a través de un mapa que servirá de testimonio visual, con lo que la obra escrita quedaría recopilada entre el mapa y el cuadro y la autora estaría dejando así constancia de su obra dentro de la propia obra. Teniendo en cuenta la naturaleza de los personajes representados y cómo se han desarrollado los hechos, es aún más significativo que sea uno de los personajes recién convertidos quien exprese el deseo de ser representado junto a su esposa en un cuadro de temática religiosa, por lo que a la convicción de ser cristianos ya en tierras argelinas y al impetuoso deseo de ser bautizados a su llegada a Cataluña se suma el interés de ser representados junto a una imagen de veneración popular. La autora estaría llevando la conversión de Audalia y Jarifa al extremo, ya que estos dos personajes están no solo aceptando la autoridad de la imagen religiosa sino pasando a formar parte de la propia pintura y, como he señalado al principio del ensayo, la imagen que existía del musulmán entre la sociedad cristiana de la época es la de un individuo que a menudo se ha caracterizado como anicónico. Además de plasmar al final de la obra la conversión de dos personajes musulmanes, como ocurre en la trama de tantas otras obras, Carvajal está proporcionando un espacio compartido entre cristianos y musulmanes convertidos, a lo que habría que sumar la creación de un lugar de culto en el que la imagen religiosa comparte su protagonismo con otras personas, en este caso con los personajes de la obra en la que se incluye.

Esta écfrasis del cuadro en el que aparecen Audalia y Jarifa al lado de la Virgen parece que tiene el fin de insistir en la idea de proyectar una imagen de incuestionable devoción de los personajes recién bautizados, una imagen que ya se ha venido apuntando por la autora a lo largo de la obra, pero que con esta prueba visual alcanza su máxima expresión. Esta representación es también un recurso con el que, como dice Audalia, se guardará “perpetua memoria” de su lealtad y les proporcionará un reconocimiento que quedará expuesto al público para su recuerdo²⁸. El género pictórico por el que se decanta Mariana de Carvajal es el del retrato de donantes, en el que se representa una escena religiosa incluyendo a las personas que habían comisionado y financiado la obra. Al definir este género, Javier Portús Pérez destaca cómo los donantes retratados al lado de la Virgen, u otra figura religiosa, “daban fe de la devoción y la generosidad que habían desplegado a la hora de financiar la construcción de esa obra de arte, en un acto en el que se mezclaba la religiosidad y la ostentación”²⁹. Di-

26. M. DE CARVAJAL, *op. cit.*, p. 104.

27. *Ibidem*.

28. *Ibidem*.

29. J. PORTÚS PÉREZ, «Varia fortuna del retrato en España», en J. Portús Pérez (ed.), *El retrato español: del Greco a Picasso*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004, p. 44.

cha elección por parte de la autora no parece ser fruto de la casualidad, ya que su valor simbólico encaja a la perfección con la idea de unos donantes a los que sus circunstancias personales les incitaban a proporcionar una imagen de indudable fervor religioso y que a la vez deseaban dejar un vestigio de lo ocurrido. En el Siglo de Oro no era poco común la creación de retratos de la Virgen de Montserrat³⁰ en la que la composición del cuadro incluía a los donantes a ambos lados de la divinidad, sirviendo como ejemplo el cuadro que actualmente se conserva en El Museu de les Cultures del Vi de Catalunya en Vilafranca del Penedès, en el que se representa a un hombre y una mujer, posiblemente los duques de Cardona, arrodillados de forma piadosa ante la Virgen de Montserrat (fig. 2)³¹. Sirviendo esta obra como referencia, Carvajal estaría poniendo en lugar de los duques a dos recién convertidos, luego esta misma posición preferente que estarían también ocupando los protagonistas de la obra de Carvajal les coloca en un nivel social de privilegio. En su estudio del donante en la pintura española, Raquejo Grado señala cómo “el retrato de donante supone la forma más idónea de representarse dentro del grupo al que se pertenece en una sociedad jerarquizada”³². Siguiendo esta misma idea, el colofón que se le da a la obra, dando a conocer el nombramiento de Audalia como mayordomo mayor y de Jarifa como camarera, estaría también acorde con la posición que ocupan en la propia pintura³³.

Significativamente, las cartas ejecutorias de hidalguía a veces incorporaron pinturas de retratos de donantes que, además de demostrar la posición social del interesado, entre otras razones también intentaban “demostrar la limpieza de sangre de sus antecesores”³⁴, algo que no podrían probar Audalia y Jarifa, pero que sin embargo se encuentra presente en *El esclavo de su esclavo* de Mariana de Carvajal. Estas cartas ejecutorias, cuyos orígenes datan de finales del siglo XV, tenían su razón de ser para acreditar la condición de hidalgo de una determinada familia, que generalmente se encontraba en el proceso de litigar la pertenencia a esta escala de la nobleza. A pesar de que la hidalguía era el reconocimiento más bajo en la escala social de la aristocracia, su inclusión tenía aparejadas para los poseedores del título una serie de beneficios, entre los

30. T. MACIÀ, «La expansión del culto a la Virgen de Montserrat en los siglos XVI y XVII», en J. de C. Laplana y T. Macià (eds.), *Nigra Sum. Iconografía de Santa María de Montserrat*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, p. 235.

31. Sobre la posibilidad de que los donantes sean los duques de Cardona, Enric Folc de Cardona y Catalina Fernández de Córdoba, véase S. TORRAS TILLÓ, *Pintura catalana del Barroc: l'auge col·leccionista i l'ofici de pintor al segle XVII*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2012, p. 203.

32. M.A. RAQUEJO GRADO, «El donante en la pintura española del siglo XVI. Su ubicación en el espacio ficticio», *Goya*, CLXIV-CLXV, 1981, p. 79.

33. M. DE CARVAJAL, *op. cit.*, p. 105.

34. J. DOCAMPO, «Arte para una sociedad estamental: la iluminación de documentos en la España de los Austrias», en *El documento pintado: cinco siglos de arte en manuscritos*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Museo Nacional del Prado, AFEDA, 2000, p. 47.



Figura 2. Anónimo, *Verge de Montserrat amb donants*, siglo XVII, Vilafranca del Penedès, VINSEUM Museu de les Cultures del Vi de Catalunya.

que se encontraban la exención de impuestos, además de otras ventajas sociales. La adquisición de este privilegio se pedía en nombre del rey y para que pudiera llegar a buen puerto se tenía que probar la limpieza de sangre de los litigantes, además de no haber trabajado en oficios que recurrieran esfuerzo físico. Si finalmente se concedía el privilegio, la carta de ejecutoria se adornaba con una artística encuadernación en la que se incluía una iluminación, frecuente con una imagen pintada de la Virgen con los donantes o de Santiago Matamoros³⁵. Un caso parecido y del que existen testimonios escritos sería la mi-

35. *Ibidem*, pp. 45-66.

lagrosa conversión de una esclava morisca de Juan de Oliver, la cual en 1620 pide ser bautizada justo después de ver una procesión de la Virgen de Gádor en Berja. Para conmemorar la prodigiosa conversión de la morisca a través de la imagen de la Virgen, la familia Oliver levantó una cruz de madera en la puerta de su casa y para ayudar en el proceso de defender su hidalguía esta familia pidió que se pintara la imagen de la Virgen de Gádor en su carta ejecutoria de hidalguía³⁶. Es



Figura 3. Anónimo, *Carta ejecutoria emitida por Felipe II a favor de Pedro Moriano*, 1570, New York, The Hispanic Society of America.

36. M. BARRIOS AGUILERA y V. SÁNCHEZ RAMOS, *Martirios y mentalidad martirial en las Alpujarras (de la rebelión morisca a las actas de Ugíjar)*, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 200-201; J.A. TAPIA, *Historia de la Baja Alpujarra (Berja, Adra y Dalias)*, Almería, Artes Gráficas, 1965, p. 274.

por eso que la inclusión por parte de Carvajal del cuadro de la Virgen de Montserrat como desenlace de la obra parece ser un intento de reforzar una cierta imagen de sus personajes recién convertidos. Unos personajes cuya imagen quedaría ciertamente dulcificada al ser representados de una guisa también empleada en otros casos para defender una determinada posición social a la vez que para probar la limpieza de sangre, y que bajo el amparo de la Virgen ayudaría a disipar las posibles sospechas que su pasado pudiera generar.

Para concluir, quisiera detenerme una vez más en el cuadro con el que la obra de Carvajal queda rematada y fijar el foco en los dos personajes recién bautizados. El afán de Audalia por dejar un vivo recuerdo de lo ocurrido pasa por ser retratado junto a su esposa, pero de una suerte no vista hasta entonces: unos personajes a los que el devenir de la trama les ha permitido demostrar su inclinación hacia el cristianismo pero que, ahora, el lienzo les brinda la posibilidad de moldearse también a sí mismos vestidos como cristianos y ocupando un lugar reservado a la aristocracia. La pintura les proporciona un eficaz instrumento para proclamar el puesto que han pasado a ocupar, en lo que se han convertido, una conversión no espiritual ni religiosa, sino social y superficial que les sirve para afianzarse en un nivel jerárquico y ser vistos como tales. Unos personajes que han saltado de la página al lienzo y que bajo el poder aglutinador de la imagen de la Virgen se han convertido en parte de la iconografía católica, de forma que lo que la letra ya había avanzado se ha moldeado con el pincel, creando un espacio compartido entre personajes e imágenes religiosas.

RESUMEN

A través de los años, el papel de la Virgen María como punto de contacto entre cristianos y musulmanes en el mundo mediterráneo de los siglos XVI y XVII ha sido examinado por varios críticos y desde diversas perspectivas. Sin embargo, a pesar de que la figura de María / Maryam es aceptada y valorada por los miembros de ambas culturas religiosas, la política que subyace alrededor de las imágenes sagradas que la representan contrasta en gran medida. Este artículo examina cómo se ha tratado esta cuestión y la complejidad que conllevan las representaciones visuales de la Virgen entre ambas culturas en la literatura áurea, tomando como base la novela corta de Mariana de Carvajal *El esclavo de su esclavo* (1663). En esta obra se relata una aventura de cautiverio en la que dos personajes norteafricanos recién convertidos acaban siendo retratados en un lienzo junto a la Virgen de Montserrat. A través del estudio de esta écfrasis, este artículo demuestra cómo esta representación termina por convertirse en una forma de moldear su nueva identidad de cristianos nuevos.

Palabras clave: Mariana de Carvajal, *El esclavo de su esclavo*, Virgen María, écfrasis, conversión, cristianos nuevos, retrato de donantes.

ABSTRACT

Over the years, the role of the Virgin Mary as a point of contact between Christians and Muslims in the Mediterranean world of the sixteenth and seventeenth centuries has been examined by various critics and from different perspectives. However, although the figure of Mary / Maryam is accepted and valued by members of both religious cultures, the politics underlying the sacred images that represent her contrast to a great extent. This article examines how this question has been dealt with and the complexity of the visual representations of the Virgin between these two cultures in the Golden Age literature, focusing on Mariana de Carvajal's short novel "El esclavo de su esclavo" (1663). This work narrates a captivity adventure that ends with the two recent converts from North Africa portrayed on a painted canvas next to the Virgin of Montserrat. Through the study of this ekphrasis, this article demonstrates how this representation ends up becoming a way of molding these characters' new identity as New Christians.

Key words: Mariana de Carvajal, "El esclavo de su esclavo", Virgin Mary, ekphrasis, conversion, New Christians, donor portraiture.